

CARLOS FUENTES Y LAS LECTURAS MODERNAS DEL QUIJOTE

Carlos Fuentes ha escrito un libro de engañosa simplicidad. Elegante y preciso y lacónico, *Cervantes o la crítica de la lectura* (México: Cuadernos de Joaquín Mórtilz, 1976) parece sencillamente un breve estudio sobre el *Quijote* en el que el autor expone una moderna interpretación formal de la gran novela cervantina. Pero no debemos dejarnos engañar por la concisión retórica de Fuentes: la obra resume y contiene gran parte de los problemas modernos de crítica cervantina y muestra no sólo que el autor es perfectamente consciente de la magnitud de las cuestiones con que se enfrenta, sino también que siente la confianza y energía necesarias para intentar dar una respuesta. En este sentido, y a pesar de su brevedad (110 páginas), esta obra merece un estudio detenido. Para comprender su importancia me parece imprescindible situarla en las corrientes contemporáneas de interpretación formal del *Quijote*. Sólo así podemos captar la dimensión del esfuerzo de Fuentes.

Sin duda, el aspecto más importante de la crítica moderna del *Quijote* ha sido el énfasis en el análisis de su forma. Nada hay en ello de excepcional, puesto que la preocupación formal ha prevalecido en el análisis de la novela que se ha venido realizando en los últimos cincuenta años. Ese análisis se ha caracterizado por una preocupación fundamental: el estudio de la presencia y la función del narrador en la escritura novelística. Esa preocupación ha seguido dos direcciones. Una ha estudiado la función del narrador desde un punto de vista fundamentalmente estilístico. La otra ha considerado al narrador como fuente de interpretación moral, de valoración de los caracteres y, consiguientemente, como el principal instrumento crítico para la comprensión del sentido.

La primera de esas direcciones, que llamamos *formalista*, ha alcanzado una importancia extraordinaria en los estudios modernos de la estructura narrativa. Su raíz se encuentra en los estudios de Victor Sklovski sobre la desfamiliarización. Para Sklovski, la función esencial del arte consiste en restaurar a nuestra visión del mundo la frágil belleza de la

percepción original, inocente de las convenciones proyectadas por las escuelas literarias, que empañan y oscurecen la intención estética. Por ejemplo, la vulgaridad de una representación de ópera ante un público aristocrático, charlatán y desatento es mostrada por Tolstoi mediante una descripción de la ópera como una serie de actos incoherentes: un señor gordo sale y se pone a cantar; unos telones pincelados cuelgan del techo, etcétera. Las convenciones envueltas en el *mirar* la ópera (o la manera de describirla por un autor) se desfamiliariza: al leer a Tolstoi no sabemos muy bien de qué habla. Sólo al irlo comprendiendo recobramos la visión original que las descripciones tópicas nos habían ocultado. En el campo de la ficción, la desfamiliarización consiste en la deformación de la *historia* producida por la *narración*. La *historia* del *Quijote* es la enumeración de una serie de hechos: un hidalgo que está enamorado de una labradora se vuelve loco leyendo libros de caballerías, etc. Pero esa *historia* se transforma en *narración* por la presencia de un *narrador* que cambia los hechos, dedica gran espacio a unos, poquísimos a otros, introduce ambigüedades (¿conocían o no conocían don Quijote y Sancho a Dulcinea?; ¿es la bacía un yelmo?, etc.), es decir, altera de tal forma la *historia* que la convierte en una fuente de experiencia estética, en la raíz de una nueva visión de la realidad.

Es evidente que el análisis de Sklovski centra la atención del crítico en los aspectos formales de la narración y del narrador: ¿cómo trata el narrador el tiempo?; ¿cómo altera el orden de sucesión de los acontecimientos?; ¿desde qué punto de vista está opinando en un momento determinado? Varias corrientes críticas parten de ahí. Entre las más importantes están aquéllas que se ocupan de las múltiples posibilidades creadas por las alteraciones del punto de vista. A esa dirección pertenece la obra de Tzvetan Todorov, *Littérature et signification* (Paris: Larousse, 1967) o el reciente libro de Boris Uspensky, *A Poetics of Composition* (University of California Press, 1973); pero lo que caracteriza a estos críticos es que su análisis es sobre todo formal, es decir, se preocupan de cómo el narrador manipula la atención del lector, y no de descubrir cuál de esos puntos de vista nos sirven para valorar la acción, para saber qué ideas se consideran morales e inmorales, etc. Otra importante dirección formal es aquella que se ocupa de estudiar los esquemas de composición que la estructura misma de la narración (o las convenciones literarias de un período) imponen al autor. Esa corriente crítica que va de V. Propp (*Morphology of the Folktale* [University of Texas Press, 1968] a A. J. Greimas (*Du sens* [Paris: Seuil, 1970]) y Claude Bremond (*Logique du récit* [Paris: Seuil, 1973]) es especialmente importante porque constituye la base de una disciplina nueva: la *narratología*.

Mientras la crítica europea desarrollaba ese análisis formal de la *narratividad*, la crítica americana llegaba por caminos distintos (especialmente a través de los análisis del *New Criticism*) a una preocupación parecida por la forma y por el narrador. Pero tal preocupación correspondía a intereses radicalmente distintos. Wayne C. Booth, en *The Rhetoric of Fiction* (University of Chicago Press, 1961), y Sheldon Sacks, en *Fiction and The Shape of Belief* (University of California Press, 1967), se ocupan del narrador no como el origen de manipulaciones de la forma, sino (como el título de Sacks indica) como medio de comunicación del sentido, es decir, como el instrumento usado por el autor para transmitir al lector el sentido general de la obra. La *autoridad* del narrador es la raíz última de nuestra comprensión de una narración.

Estas tendencias dominan gran parte de la crítica cervantina más moderna y a su luz entendemos el esfuerzo crítico realizado por Fuentes. Esta crítica sigue las dos direcciones señaladas. Por una parte, una serie de obras han analizado la teoría y la práctica de la narración en Cervantes. Entre las que por su importancia pueden considerarse como etapas fundamentales en nuestro conocimiento de la forma novelística cervantina destacan, en primer lugar, el estudio de Raymon Willis, *The Phantom Chapters of the Quijote* (New York: Hispanic Institute, 1953), y los trabajos magistrales de Edward Riley, *Cervantes' Theory of the Novel* (Oxford University Press, 1962), y de Alban K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the Persiles* (Princeton University Press, 1970). El número de estudios que han aparecido en los últimos años y que analizan en detalle aspectos concretos de la construcción formal en las obras de Cervantes, y especialmente en el *Quijote*, es aplastante y sería imposible e inoportuno intentar resumirlos aquí. Pero dirigiré mi atención a dos obras recientes que representan las dos direcciones críticas mencionadas.

John J. Allen, en su *Don Quijote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique* (University of Florida Monographs Humanities, núm. 29, Gainesville: University of Florida Press, 1969), emprende, como su título indica, un estudio de la técnica narrativa de Cervantes en *Don Quijote*. Allen analiza con admirable agudeza la función de los distintos narradores, y especialmente, por supuesto, la de Cide Hamete. Precisa hasta dónde llega su omnisciencia; qué parcelas de la *verdad* alcanza, y hasta qué punto podemos dar fe a su testimonio. El análisis de las capas de ficción, incluidas unas dentro de otras (en las novelas interpoladas, etc.), y la relación entre ellas proporcionan otro recurso crítico en su búsqueda de un criterio cierto que nos permita fijar el sentido de la obra. El estudio de ciertos medios estilísticos nos ayuda en esta empresa. Pero lo que nos interesa señalar es que toda esta investigación se propone un fin que

trasciende la investigación formal. John J. Allen intenta alcanzar una interpretación unívoca del *Quijote*. En ese sentido lo podemos considerar heredero de la tradición crítica norteamericana, que alcanza su cima en la citada obra de Booth. La conclusión de Allen no deja duda alguna de la dirección a la que sus esfuerzos se encaminan: Cervantes «does indeed direct the reader's ethical perspective toward Don Quixote» (página 83). Y el resultado de su investigación muestra que el *Quijote* desarrolla el carácter del héroe desde una impetuosidad inicial, que hace de él un *fool*, hasta una purificación final en que don Quijote *victor over himself* se convierte en *hero* (pp. 87-90).

La obra de Ruth El Shaffar *Distance and Control in Don Quixote. A Study in Narrative Technique* (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, núm. 147 [Chapel Hill: Publications of the Department of Romance Languages, 1975]) tiene como vemos el mismo subtítulo que la de Allen y, en efecto, en ciertos aspectos coinciden, especialmente en los análisis de la función de los distintos narradores. Pero el espíritu de *Distance and Control* es radicalmente distinto. Si Allen aplica al *Quijote* los recursos interpretativos del «New Criticism», Ruth El Shaffar parece inspirarse más bien en las preocupaciones puramente formales que han caracterizado a la crítica europea desde Sklovski a los narratólogos contemporáneos. Su preocupación formal consiste en el análisis minucioso de dos recursos narrativos: la distancia que los distintos narradores mantienen de la historia narrada, lo que les permite ejercer control sobre sus caracteres, y la pérdida del sentido de la distancia, que inevitablemente lleva consigo la pérdida del control y, consiguientemente, de la objetividad que permite la observación desapasionada de los personajes. Para El Shaffar, la novela avanza precisamente por la tensión existente entre narrador (controlador) y carácter o caracteres (a veces el narrador mismo), y esa tensión existe a todos los niveles, puesto que en el *Quijote* encontramos una auténtica orgía narrativa en que apenas una persona cesa de narrar cuando otro comienza (o lo interrumpe) con su propio cuento. Claro está que no todos los narradores ocupan el mismo lugar en la jerarquía narrativa: la base de la novela consiste en la dialéctica entre sus dos principales caracteres: el narrador Cide Hamete y el narrado don Quijote. En definitiva, esos análisis se proponen mostrar las limitaciones que acompañan necesariamente toda relación de autor-obra: «Shifting of point of view is the means that Cervantes must use for portrayal of the ambiguous relationship of an author to his work» (p. 130). En cierto modo podríamos decir que la idea de «novela polifónica» que Mikhail Bakhtin encuentra en Dostoievski parece haber existido ya en el *Quijote*.

Si situamos a Fuentes dentro de las tendencias críticas que hemos examinado, nos encontramos con una sorprendente revelación: Fuentes parece ser simultáneamente el más radical y el más conservador de los críticos contemporáneos del *Quijote*. El más radical, porque Fuentes abraza las últimas consecuencias del formalismo contemporáneo: la negación de la univocidad del texto. Si la novela se convierte en una forma de comunicación *polifónica*, si es imposible descubrir la voz del narrador (del narrador que, como enseñan Booth y Sacks, dirige al lector en la interpretación de la obra), evidentemente la lectura única es imposible. La novela se abre a múltiples lecturas. Para Fuentes, esa multiplicidad se origina en la crisis histórica del Renacimiento. La cultura medieval vivía una visión unívoca del mundo que comunicaba a su literatura. Los significantes culturales estaban ligados a los significados. Esa lectura implicaba un código de vida: una forma de sentir, creer y obrar. La épica supone una relación *denotativa* (unívoca) entre el significante y el significado. Para el héroe épico no hay separación entre los valores de su cultura y la realidad: los reinos son reinos; las ínsulas, ínsulas; los gigantes, gigantes. Cuando se lanza a la acción, la historia se pliega a su código religioso y moral: las grandes hazañas conducen a la victoria y al aplauso.

Es evidente que ese universo unívoco, que es el de la epopeya, es radicalmente distinto del de *Don Quijote*. Es más, ése es precisamente el fondo paródico sobre el que el *Quijote* se ha construido. Una devastadora ironía, la ironía erasmiana, ha arrasado mediante el recurso literario de la glorificación de la locura ese mundo de convicciones medievales. Dos grandes factores espirituales han destruido la lectura denotativa medieval: las formulaciones heterodoxas que culminan en las herejías y la revolución copernicana que, al desplazar la tierra del centro privilegiado del universo, ha desorientado y quebrantado la certeza espiritual del hombre medieval y creado el hombre moderno: «El estudiante de Cracovia otorga a la heterodoxia y al pensamiento multidireccional el espacio que necesitaban» (p. 25).

La lectura *denotativa* ha sido reemplazada por una lectura *connotativa*. El texto renacentista viola la univocidad medieval «con el avieso propósito de romper la identidad entre significante y significado, de quebrantar la lectura única e instaurar en el abismo así abierto una nueva figura literaria, la escritura introducirá una diferencia connotada» (p. 28). El resultado de esa nueva multiplicidad es con relación al *Quijote* la creación de una serie de niveles de lectura. El primer nivel consiste en la lectura de la fe, de la que don Quijote nos da un ejemplo en su apasionada inmersión en los libros de caballería. Tal lectura acepta los códigos caballerescos; por ella don Quijote intenta trasladar el mundo de la

epopeya «a una realidad que se ha vuelto múltiple, equívoca, ambigua». Un segundo nivel consiste en las palabras mismas de don Quijote, de su unívoca visión y de su acción. No hay divorcio entre sus actos y las palabras que expresan su fe: su acción sigue su loca lectura. Un tercer nivel consiste no ya en la lectura de los libros por don Quijote, sino en su lectura de la realidad. Sancho le dice: «Mire que aquellos que allí se parecen no son gigantes...»; pero don Quijote no mira, *lee* la realidad, sigue un código consagrado, «el que desde la gesta de Roncesvalles identifica el hecho ejemplar de la historia con los hechos ejemplares de los libros» (p. 75). En el cuarto nivel don Quijote se sabe leído, y en el quinto, don Quijote, el hechizado, termina por hechizar el mundo: «[E]n cuanto objeto de una lectura empieza a vencer a la realidad, a contagiarse con su loca lectura: no la lectura precisa de los libros de caballería, sino la lectura actual del propio *Quijote de la Mancha*. Y esa nueva lectura transforma al mundo, que empieza a parecerse cada vez más al mundo del *Quijote*» (p. 77). Esa contaminación nos lleva a los tres últimos niveles de la lectura: don Quijote se entristece en ese mundo que se quijotiza, pero que, al hacerlo, muestra su vulgaridad, dureza y crueldad. Enfrentado con la realidad, vive la opción de aceptarla racionalmente o de escaparse en la otra realidad: la de la literatura. Al descubrir la razón, don Quijote muere, pero al morir vive en la realidad que Cervantes ha inventado: «Don Quijote, gracias a la crítica de la lectura inventada por Cervantes, vivirá otra vida: no le queda más recurso que comprobar su propia existencia no en la lectura única que le dio vida, sino en las lecturas múltiples que se la quitaron en la realidad añorada y coincidente, pero se la otorgaron para siempre en el libro y sólo en el libro» (p. 81).

En cierto sentido, pues, Fuentes nos está hablando con un lenguaje crítico muy moderno. Muy versado en las corrientes críticas contemporáneas nos presenta un brillante ejercicio de interpretación de la *écriture*. Pero ¿nos encontramos en presencia de una lectura del *Quijote* desde el punto de vista de la *contextualidad*? ¿Nos está diciendo Fuentes que el texto es un pretexto para el ejercicio interpretativo del lector? Nada más lejano del espíritu de este libro que las discusiones sobre la textualidad y contextualidad que hemos leído en *Critical Inquire* en los últimos dos años. No hay que engañarse, Fuentes, tan español (tan mexicano, que como él mismo sugiere es otra forma de lo mismo: la Hispanidad), tan apasionado y fervoroso creyente como don Quijote, nos está ofreciendo bajo la superficie de una ambigüedad contextual una visión del *Quijote* tan unívoca como la que don Quijote absorbió de sus heroicos caballeros andantes. Y una visión basada en una interpretación de la historia de

España en la que Fuentes pone al servicio de su idea su amplísima cultura y su conocimiento de los más recientes estudios sobre la España renacentista. Brevemente, Fuentes ve el mundo en que Cervantes concibe y crea el *Quijote* como el período histórico en que se consagra la destrucción de una España múltiple y libre y se impone la estructura anacrónica de un *imperium* medieval. Tres fechas claves marcan ese proceso de descreación: 1492, 1521 y 1598. En 1492, con la conquista de Granada y la expulsión de los judíos, comienza una política de intolerancia racial y religiosa que priva a España de algunas de sus más ricas fuentes de energía espiritual y material. Con los judíos perdemos una poderosa cultura intelectual y la capacidad de organización financiera; con los árabes, una rica sensualidad y el sentido del trabajo manual. La segunda fecha, Villalar, marca la destrucción de los gérmenes parlamentarios que persistirán en Inglaterra y Francia y abrirán en esos países el camino hacia futuras transformaciones democráticas. Finalmente, en 1598, con la muerte de Felipe II, se consolida la voluntad suicida de mantener la monolítica unidad de imperio, casta, y la rígida ortodoxia de Trento. Frente a esa brutal negación teológica, social y política, el *Quijote* aparece como una gloriosa afirmación estética. Cervantes salva en el reino de la imaginación lo que esa España suicida destruye en el de la historia política. Yo no podría resumir el pensamiento de Fuentes con su brillantez y elocuencia; es mejor leerlo directamente:

Y *Don Quijote* es la primera novela de la desilusión; es la aventura de un loco maravilloso que recobra una triste razón... Quizá por ello *Don Quijote* es la más española de todas las novelas. Su esencia poética es definida por la pérdida, la imposibilidad, una ardiente búsqueda de la identidad, una triste conciencia de todo lo que pudo haber sido y nunca fue y, en contra de esta desposesión, una afirmación de la existencia total en la realidad de la imaginación, donde todo lo que no puede ser encuentra, en virtud precisamente de esta negación fáctica, el más intenso nivel de la verdad.

Porque la historia de España (y podríamos añadir: la historia de la América española) ha sido lo que ha sido, su arte ha sido lo que la historia ha negado a España. El arte da vida a lo que la historia ha asesinado. El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad de mano de las mentiras de la historia» (pp. 81-82).

Pero ¿estamos aquí muy lejos de Unamuno, de Ganivet? ¿No nos decía Ganivet en el *Idearium español* que España había torcido su rumbo en el siglo XVII y perdido su dirección y su espíritu, que habría, sin embar-

go, expresado en su arte? Claro está que la visión histórica de estos dos hispanos geniales es muy distinta, pero la preocupación profunda, la angustia y la pasión son muy semejantes. La fascinante lectura de este precioso libro de Fuentes me ha hecho revivir mis años de estudiante en la Universidad de Madrid; mi entusiasmo por los pensadores del 98 (tan denigrados hoy). Pero en Fuentes, como en los otros grandes novelistas críticos del hispanismo contemporáneo (José Lezama Lima, Juan Goytisolo), hay una amplitud simultáneamente hispánica y europea que va más allá de los límites peninsulares en los que en términos generales se movieron los escritores del 98. En parte, el lenguaje crítico de este libro corresponde a la amplitud cosmopolita de su autor. Pero tras esa lengua se oculta y se descubre un espíritu que no es en absoluto cosmopolita y que sólo (dicho sea en su honor) en su terminología es contemporánea: la crítica de Fuentes, como su obra novelística, está enraizada en esa tradición que él tanto ama: en *El libro del buen amor*, *La Celestina*, el *Quijote*, y que ha florecido en este brillante renacer literario hispano del que él mismo es un miembro eminente. La *contextualidad* y la *lectura* de Fuentes no corresponden a una elección del autor o a las convenciones de una época: proceden de la historia y dotan a la obra de un sentido impuesto por la cultura de que procede. Fuentes nos da una magnífica creadora lectura hispánica de un gran libro hispánico.

JAVIER HERRERO

University of Pittsburgh.